

Cuerpos monstruosos e identidades híbridas en *El animal sobre la piedra* y *La vegetariana*

MONSTROUS BODIES AND HYBRID IDENTITIES IN *EL ANIMAL SOBRE LA PIEDRA* AND *THE VEGETARIAN*

Carlos Gerardo Zermeño-Vargas*

Resumen: Abordamos la intersección entre "lo monstruoso" y la identidad en la literatura, empleando un enfoque comparativo entre dos novelas contemporáneas: *El animal sobre la piedra* (2008) de Daniela Tarazona y *La vegetariana* (2007) de Han Kang. Las obras desafían la corporalidad normativa desafiada a través de fusiones físicas y metafóricas que permiten a las protagonistas resistir los espectros tradicionales de la maternidad, la socialización y las relaciones íntimas. Lo monstruoso, marcado por la hibridez y la impureza, revela un sistema en crisis; las protagonistas encarnan la posibilidad de reconfigurarse en términos de su conexión con los universos simbólicos animal y vegetal, respectivamente. Argumentamos que la imagen del monstruo, más allá de su representación aterradora o fascinante, puede ser una poderosa herramienta para abrir las puertas a la diferencia, desafiar las normas existentes, y representar universos narrativos en los que se configuran nuevas convenciones sociales..

Palabras clave: monstruosidad; literatura; novela; identidad; veganismo

Abstract: This study addresses the intersection of "the monstrous" and identity in literature through a comparative approach between two contemporary novels: *El animal sobre la piedra* (2008) by Daniela Tarazona and *The Vegetarian* (2007) by Han Kang. Both works challenge normative corporeality through physical and metaphorical hybrids that allow the characters to resist traditional specters of motherhood, socialization, and intimate relationships. The monstrous, marked by hybridity and impurity, reveals a system in crisis; the protagonists embody the possibility of reconfiguring themselves regarding their connection to the animal and vegetal symbolic realms, respectively. It is argued that the image of the monster, beyond its terrifying or fascinating representation, can be a powerful tool to open doors to difference, challenging the existing norms, and representing narrative worlds in which new social conventions are formed.

Keywords: monstrosity; literature; novel; identity; veganism

* Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México
Correo-e: gerardo.vargas@tec.mx
Recibido: 23 de julio de 2024
Aprobado: 15 de noviembre de 2024



El campo de lo que Jeffrey Jerome Cohen llama *monster studies* sugiere que es posible “leer culturas a través de los monstruos que engendran” (Cohen, 1996: 3). Este modo de acercarse a la cultura nos ayuda a explorar, entre otras ideas, las políticas racistas del mundo clásico (Asma, 2009: 36-38, Felton, 2013: 119), tensiones en torno a la sexualidad femenina expresadas por medio de la imagen de la *vagina dentata* (Miller, 2013: 328) y el vasto mundo simbólico de la Edad Media europea (Bacarlett Pérez, 2014; Le Goff, 1983).

Sin embargo, la propuesta de Cohen en particular, y el estudio de los monstruos en general, también permite comprender la manera en que ciertas escrituras expresan cosmovisiones individuales que, luego, se conectan a intereses más amplios o universales. Y si partimos de una mirada específica que observe en concreto lo femenino, el cuerpo, las relaciones de pareja y la violencia, entonces también podemos “leer el género” a través de los monstruos que las autoras imaginan. En este trabajo adoptamos un enfoque comparativo, guiado por la categoría de “lo monstruoso”, para comprender el modo en que dos autoras contemporáneas exploran problemas asociados a la identidad a través de “cuerpos rebeldes”. *El animal sobre la piedra* (2008), de la escritora mexicana Daniela Tarazona, y *La vegetariana* (2007), novela de la autora surcoreana Han Kang, son abordajes de lo monstruoso en el que la corporalidad normativa deviene en animal y vegetal, respectivamente, lo que les permite reimaginar sus mecanismos de socialización. Si bien las obras están solo tangencialmente atravesadas por lo fantástico, la crítica no ha dejado pasar la oportunidad de leerlas en ese registro. Acaso sea que “si el realismo no es evadido del todo, es reutilizado para crear ambigüedad. En la narrativa fantástico-femenina, las escritoras trasgreden los

ámbitos de una realidad tradicional para imponer otra” (Jiménez Corretjer, 2001: 101).

Ambas novelas están protagonizadas por mujeres jóvenes que aprovechan lo monstruoso, un significado fuera del sistema simbólico, para mostrar otras formas de ser. Pero no se trata de una caracterización del monstruo individual – con todas sus connotaciones negativas– sino de “lo monstruoso” como categoría cultural que, asociado a una praxis concreta –un devenir-animal o devenir-vegetal, en las obras estudiadas–, permite a las protagonistas resistir a las formas tradicionales de la maternidad, de la socialización, de las relaciones de pareja.

Tanta como es la distancia espacial que separa a las novelas –la una mexicana, la otra surcoreana–, es la sororidad de su escritura que las une en el esfuerzo de presentar protagonistas que, tras el duelo y la violencia, deciden transformarse. Lo monstruoso, marcado por la impureza ontológica, nos recuerda que “donde hay suciedad hay un sistema” (Douglas, 2010: 44). Y en las novelas estudiadas, ese sistema es patriarcal. Para resistirlo, la praxis de lo monstruoso, que en ambas obras está marcado por una mirada particularmente femenina, preocupada por el cuerpo y las posibilidades de dicho cuerpo; y lo monstruoso, en tanto que hibridación ontológica, produce cuerpos que hacen más.

Cada cultura produce los monstruos que necesita para enfatizar aquellos aspectos dolorosos e ineludibles que contiene dentro de sí, eso que el escritor Stephen King llamó “puntos de presión fóbica” (2006: 18). Sin embargo, una vez que se revelan las fobias de una sociedad a través de sus monstruos, surge una codificación que tiende a reintegrarlos al sistema. Como los gigantes de los romances medievales, meros nodos narrativos, los monstruos han llegado a adquirir una cierta teleología determinada por

sus funciones dentro de la cultura (Dendle, 2013: 438). Así, hay monstruos que guardan tesoros, que adornan escudos de armas, que transportan almas y que señalan los límites de la civilización (Santiesteban, 2003: 102-112).

Y hay, además, “monstruos no monstruosos”, cuya codificación excesiva les ha domesticado del todo: Barney, el otrora rey de los dinosaurios convertido en una linda botarga morada; aspiradoras Dirt Devil –“diablo de la suciedad”–, zapatos engalanados con una Medusa y ron especiado Kraken; monstruos de todo tipo, convertidos en coloridos adornos de cartón para Halloween; y autos, como el Rolls Royce Silver Ghost y el AMC Goblin (Dendle, 2013: 438). La asociación entre fealdad y maldad, que el monstruo expresa mejor que nadie, produjo a partir del siglo XVI una teratología biológica, el estudio de los monstruos “reales” que luego devino en freakshow, a través de la cual pudo describirse con precisión la idea de “normalidad” corporal y conductual (Santiesteban, 2003: 85). De este modo, el cuerpo del monstruo se ha convertido en alegoría de la anomalía; y, como veremos, lo monstruoso en un símbolo de la lucha contra el conformismo y la “normalidad”. En las narrativas de terror tradicionales, las fuerzas del orden, las que luchan contra el monstruo, aparecen como profundamente conservadoras. Su victoria contra el monstruo supone una vuelta a la normalidad (90), “un momento mágico de reintegración y seguridad” (King, 2006: 28). Por esto, se ha sugerido que “El monstruo, en definitiva, constituye una amenaza contra el establishment [...], pero también atenta contra el orden cognitivo [...], y contra el orden moral” (Casas, 2018: 8).

Es a ese orden y “normalidad” a la que se oponen las protagonistas de las novelas que estudiaremos; al asumir la otredad absoluta lo monstruoso, se vuelven incómodas para los sistemas simbólicos que les rodean, y toman elecciones de vida que contravienen

las convenciones sociales impuestas sobre sus vidas y sus cuerpos. Ambas se desplazarán paulatinamente hacia los márgenes sociales, buscando en sus cuerpos la posibilidad de encarnar otras formas de vida. La “liminalidad ontológica” de lo monstruoso (6) permite explorar el “umbral del devenir”, de modo que su praxis extiende las posibilidades de la identidad, articula posibilidades para diversas formas de ser y estar en el mundo. Para una protagonista, el devenir-animal contiene el secreto para convertirse en sí misma; para la otra, el devenir-vegetal supone un escape las normas sociales que le han sido impuestas. En ambos casos, el trastocamiento del cuerpo y la conducta les abre la posibilidad de salir de la normalidad restrictiva. En *El animal sobre la piedra*, Irma encuentra una maternidad alternativa; en *La vegetariana*, Yeong-hye lucha contra las expectativas sobre lo que debe ser una esposa y ama de casa. Que ambas protagonistas terminen encerradas en hospitales psiquiátricos parece confirmar que la praxis de lo monstruoso produce identidades resistentes a las normalidades –corporal, social, cultural– impuestas sobre los individuos. Esto destino, por otra parte, sugiere una tensión respecto a si los hechos narrados han ocurrido del modo en que se describen. Yeong-hye modifica sus actitudes y acciones –se desnuda y toma el sol, como una planta–, pero nadie da cuenta de alguna clase de transformación física, literal; algo similar puede hallarse en el caso de Irma: su duelo por la muerte de su madre desemboca en una hibridez ambigua y luego en un embarazo del que tenemos pocas pruebas factuales. Esta tensión, muy cercada a algunas modalidades de lo fantástico y muy celebrada por algunos teóricos –por citar un puñado de ejemplos, se ha descrito lo fantástico como “indecisión” (Vax, citado en Todorov: 1994 39), “duda” (Todorov, 1994: 24) o “vacilación” (Belevan, 1976: 45)–, no disuelve que la praxis de lo monstruoso, el devenir-animal y devenir-vegetal de las protagonistas, le ofrezca a Irma

una salida al duelo y esperanza por su propia maternidad, y a Yeong-hye un mecanismo de resistencia a la violencia patriarcal.

Precisamente por el potencial que tiene de ser codificado por la cultura, lo monstruoso no siempre aparece con sus formas habituales y reconocibles. En cambio, sujetos y culturas han aprovechado la impureza –el núcleo de lo propiamente monstruoso (Carroll, 2004: 42)– para proponer sistemas de pensamiento y comportamiento alternativos. La brujería (Douglas, 2010: 124), la imaginación daimónica (Harpur, 2010: 72-75), y la identificación totémica (Freud, 1986: 246; Santiesteban, 2003: 208-212) son formas históricas del uso de lo monstruoso para producir realidades sociales que rechazan lo convencional: “la atracción por lo monstruoso puede ser entendida como el retorno, la recuperación de lo reprimido o como la convulsiva proyección de objetos de deseo sublimado” (Cortés, 1997: 22).

Es por esto por lo que conviene hablar de lo monstruoso, más que de monstruos concretos; nuestra categoría de análisis es el *ontos* o *teratino*, ese “rasgo diferenciador del monstruo” (Santiesteban, 2003: 59), núcleo esencial de todo monstruo, pero que puede existir más allá de toda encarnación concreta. Y más exactamente, apelamos a la praxis de lo monstruoso. Las protagonistas de *El animal sobre la piedra* y *La vegetariana* son en ese sentido “monstruosas”, pero no monstruos –en el sentido de que no son entes aterradores que asedian física o psíquicamente a los “personajes positivos” de la obra (Carroll, 2004: 17). Están fuera del sistema y señalan la fragilidad del orden, se identifican con lo no-humano y se hibridizan, pero la violencia que arrojan es más espiritual que física, y se dirige al sistema que les oprime emocionalmente.

La historia de *El animal sobre la piedra* arranca cuando muere la madre de la narradora y un gato va a orinarse bajo la cama, algo que la narración en primera persona describe como “un suceso extraordinario” (Tarazona, 2008: 11). Con esto, la

obra señala desde el principio que todo el proceso de metamorfosis está marcado por el duelo. Entonces, toma un avión a una ciudad costera, convencida de que su cuerpo está cambiando de maneras inexplicables: “Los cambios en mi organismo ya comenzaron. [...] Estas variaciones también suceden en mi cerebro y han aparecido de manera espontánea. La percepción que tengo del mundo es novedosa. [...] Comienzo a fascinarme ante las oportunidades que me brinda esta nueva realidad” (13-14). Incluso en el modo en que nos enteramos del nombre de la protagonista encontramos las huellas de alguna clase de desdoblamiento: integradas a los dieciocho capítulos numerados y titulados de *El animal sobre la piedra*, hay ocho ilustraciones de la propia autora que complementan el carácter misterioso del texto. Hay escamas, un hombre tumbado, ojos, lunares, una puerta; es en una de estas ilustraciones que se nos revela el nombre de la protagonista: Irma. La identidad aparece inestable, oculta, negociable.

Esto se enlaza con la sugerencia de que lo monstruoso es una metáfora de lo que habita más allá –de las fronteras del mapa, del bosque, de la “civilización”. Para Irma, el deseo de desplazamiento tras arrancar el duelo por la muerte de su madre la lleva a otro sitio; así es como entrará en contacto con el *teratino* y podrá terminar su transformación, que en su caso significa transformarse en sí misma. La trasgresión del gato le muestra la posibilidad de devenir-animal, de habitarse de otro modo, o de deshabitarse para encontrarse luego en una corporalidad que haga coincidir psique y materia: “No quiero estar en mi cuerpo, me pesan las manos como las garras maltratadas de un animal tras el esfuerzo de buscar alimento. Mi vista no percibe el brillo de los colores. Esta tarde escuché dentro de mí una voz que no era mía. Estoy entregando mi pensamiento a alguien que me habla pero cuyo rostro no concibo (13).” Este desdoblamiento inicial y los cambios posteriores se perciben como una mutación física que trastoca

la vida misma; al mutar, Irma se adapta “a los cambios de la vida, más que a la idea de muerte”; y si es el duelo lo que originalmente le mueve, para ella la mutación será “una reorganización de lo vital y no su aniquilamiento” (Velázquez Guzmán, 2023: 202). Su cuerpo monstruoso será vida y no muerte, además de esperanza por la posibilidad de una nueva maternidad.

Desde el inicio de la obra se advierte un desplazamiento hacia lo diverso: “La percepción del mundo es novedosa” (Tarazona, 2008: 14). Esta percepción le lleva a interesarse de manera particular por aquello que desde la perspectiva de lo normativo se considera inusual. Así es como llaman su atención un hombre y un oso hormiguero que pasean por la playa: “Los miro con los ojos entreabiertos, son como una figuración” (51). Si bien el oso atormenta la tranquilidad que le otorga estar descansando sobre una piedra, y afirma que le produce miedo (52), termina andando con ellos a su casa: “El hombre se ha vuelto mi compañero” (53). Dos particularidades llaman la atención de esta peculiar pareja de personajes, que acompañan a la protagonista durante casi toda la novela. En primer lugar, sabemos que el oso se llama Lisandro, pero del hombre sólo se nos dice que es el “compañero” de Irma. En segundo lugar, la inusual elección de mascota tiene cierta justificación: “Cuando sale a pasear con Lisandro está seguro de ser menos observado. Dice que la gente critica la pequeñez de sus facciones y que el desconcierto que produce es menor junto a su peculiar mascota” (54). Irma también aprovecha esto para ser menos observada, aunque eventualmente se verá sola nuevamente y deberá salir a la calle sin la protección de sus acompañantes. Sale a la calle cubierta de pies a cabeza: “Llevo la escafandra de mi compañero, la bufanda bien atada al cuello y ningún centímetro de mi piel queda a la vista” (148). Se siente expuesta, pues antes la visión de un hombre paseando un oso hormiguero llamaba la atención de los demás, y ahora no hay nada que la proteja. Va a la carnicería del

supermercado y logra pasar desapercibida: “Me detengo frente al aparador de las carnes. Hay tantas que no sé cuál elegir. Un impulso me hace estirar el cuello, después controlo el movimiento y me agacho de inmediato para que el carnicero no se sorprenda” (149).

En casa, se descubre capaz de una dualidad, de una coincidencia de opuestos: “Lo más relevante en este tiempo es reconocermé parada sobre mis dos piernas traseras; procuro el equilibrio que practiqué antes de reptar, ando sobre los pies y mis manos vuelven a ser manos” (145). Repta o camina a voluntad, tiene patas de reptil y luego manos –con las que comprueba que no ha perdido sus características de reptil. La identificación monstruosa no suprime al sujeto; al contrario, le completa.

Lo monstruoso la coloca ante las puertas de la diferencia y así es como Irma prefiere sus relaciones. Estando en una florería, le parece que “los arreglos no son deseables. Demasiadas simulaciones de una naturaleza poco real. No hay ningún ramillete que demuestre comportamientos salvajes” (Tarazona, 2008: 95). No sólo exhibe una predilección por lo natural –algo esperable dada su condición a ratos más animal que humana–, sino que se decanta plenamente por lo salvaje. Ve en los arreglos un cierto comportamiento que, domesticado, le resulta inaceptable. Así, pareciera que el encuentro e identificación con lo monstruoso no sólo afectan sus relaciones consigo misma –siendo el cuerpo el locus clarísimo de esta relación–, sino que transforma su relación estética con el mundo: ahora es en lo salvaje donde espera encontrar la belleza. Todos estos encuentros con lo diverso la fortalecen en su identificación con lo monstruoso, al grado que afirma: “es cierto que me sé más animal desde que llegué” (58). Esto, claro, tiene su correlato preciso en otra afirmación contundente: al describir la relación que tienen con Lisandro, un oso hormiguero doméstico, asegura que “Lo mismo soy yo: una mujer de otra especie” (59). Esto la aleja irremediabilmente de ambos polos

—la humanidad y la animalidad— y la acerca a lo monstruoso —lo impuro o imperfecto, lo híbrido o transitorio; el cuerpo monstruoso es siempre un cuerpo en construcción—: “Estoy compuesta por fragmentos, no soy un animal completo y, desde esa carencia, resulto extraña para quienes sí lo son” (97). Su memoria, por híbrida, también es imperfecta. Duda de sus pensamientos y su escritura —en la que a veces es asistida (123)—, resabios de sus “dotes humanas que aún resisten” (111). Su cuerpo también es incierto, engañoso: “Cuando salgo a la calle llevo un sombrero de palma que engaña a los demás. Lo hago también para quebrantar la certeza de los otros. No soy lo que ven” (113). Esto, para ella, implica el reconocimiento de su ambigüedad, admitiendo que “si le hablara a alguien que despertara mi confianza ¿qué le diría? Mi mudez es necesaria o ineludible porque lo que experimento sólo puede escucharse por quien esté dispuesto” (97). Su compañero afirma que él será su testigo (64), pero también se extraña de la hibridez: “Mi compañero dice que nunca ha visto un reptil con ombligo, fue como si pusiera en duda mi mutación” (124). No logra comprender las transformaciones de su cuerpo (125), que escapan a las “herramientas de su conocimiento” (64).

Todas estas manifestaciones de una monstruosidad imperfecta, siempre en transición, tienen su contraste en la ambigüedad que la identificación y su violencia sugieren. Si bien en otro momento ataca y consume a otro animal de su especie, entiende que forma parte de un cambio definitivo que no está dispuesta a asumir de inmediato. Su compañero le unta una cera para humectar su piel adaptada al clima de la playa y que ahora sufre en cautiverio. Mientras él la acaricia, ella siente un impulso: “Quise tenerlo. Un pensamiento erróneo atravesó mi mente: morderle el pecho, comerme su carne. [...] Disminuí el ímpetu y goberné mis antojos. Morderlo era aceptar mi animalidad de golpe y era mejor esperar” (65). Se relaciona con su identificación de manera más o menos voluntaria;

si bien a veces le llega como por contagio, en otras ocasiones reconoce que “Una cosa no puede ser como otra mediante su aparejamiento” (67). Así, admira la transformación de su cuerpo y la cercanía que tiene con lo animal —de Lisandro dice que, pese a que este le mira con recelo, “como si estuviera ante un animal peligroso”, “yo sigo reconociéndome en sus ojos” (123)—, pero también se sabe distinta de un modo que la arroja a la soledad y el peligro: “No había reparado en el miedo que me producía salir a la calle porque estaba acompañada y mi atención se fijaba en mi compañero y Lisandro, a quienes extraño en este momento de soledad. No sé si regresaré ilesa o si, en el camino, los hombres van a atacarme, extrañados por mi piel” (148). Habita una posición ambigua, informe; su condición es doblemente peligrosa: mujer y monstruo, y teme que las fuerzas del orden intenten suprimirla.

La diferencia de Irma, sin embargo, no se limita a su cuerpo; y lo monstruoso —que, recordemos, es hibridez ontológica— termina por trastocar también parte de la realidad representada. Para Lubomír Doležel, todo mundo ficcional está configurado a partir de sistemas modales que determinan lo posible, permitido, bueno y conocido (Doležel, 1998: 114). Parte de la crítica ha colocado a la obra de Tarazona en la categoría de “novela fantástica” (Díez Cobo, 2016: 135; Serratos, 2017: 96; Velázquez Guzmán, 2023: 208; 4), que desde la terminología de Doležel podría describirse como un mundo un “aléticamente híbrido”; en otras palabras, posee hibridez en el sistema que regula lo posible. En el caso de *El animal sobre la piedra*, una mujer que se convierte en reptil hace coincidir dos sistemas de representación —uno mimético y otro no-mimético— y ello pone en crisis el resto de sistemas modales; es razonable suponer que si lo que otrora era imposible se vuelve posible, las fronteras de lo permitido, lo bueno y lo conocido se modificarán de algún modo. Esto se constata cuando, ante la llegada del frío, el compañero de Irma sale a buscar leña; una anciana asegura que

su hermano les ayudará, un hombre que vive en una casa de cartón y aluminio –indicando, con ello, gran pobreza–: “Mi compañero me contó que el hombre no había querido dinero a cambio de la leña. No me extrañé porque mi nueva condición también aceptaba la posibilidad de que existiesen, en el mismo mundo que nosotros, hombres que regalan sus bienes” (Tarazona, 2008: 118). Tras la hibridez alética –que hace posible lo imposible–, un desplazamiento axiológico: también hay hombres generosos que regalan sus bienes. Para Irma, tras su metamorfosis en reptil y “a través de una conexión simpatética, el mundo a su alrededor parece solidarizarse con su estado” (Díez Cobo, 2016: 143).

La falta de sorpresa de Irma ante el hombre que regala la leña es equivalente a la relativa falta de sorpresa –al menos en este punto de la novela– que siente ante su propio cuerpo; la generosidad es lo “monstruoso”, lo incompatible, lo anómalo en un cierto estado de cosas. La generosidad puede ser también una marca de la diferencia. Monstruoso es ser un reptil híbrido, pero también ser generoso, si el cuerpo social no ha dado cabida a esos fenómenos, si no admite entre sus categorías ontológicas a las “mujeres pero de otra especie” o a los “hombres que regalan sus bienes”. Lo monstruoso está en la mirada que elige o no identificarse, que acepta o rechaza el contagio, que sobrevive o no a la diferencia. La praxis de lo monstruoso hibridiza y transforma los sistemas modales que construyen una cierta realidad representada.

Por eso, su transformación en “una mujer pero de otra especie” (59) parece ser además una transformación en una nueva clase de madre, la fundación de una estirpe que pueda dar testimonio propio: “Mi transformación me fortalece; una vez convertida, nada conseguirá afectarme. Mi estirpe durará para siempre, al menos por un tiempo inmenso que la mente no puede imaginar. Mi madre, mi hermana y yo tendremos descendencia” (93). Irma no piensa la maternidad, sino que le viene como una directriz

vital y profunda: “Dar vida no es un instinto que se formuló bajo el influjo de mi pensamiento, sino ordenado por las pautas de mi especie” (80). Siguiendo ese impulso, se sienta sobre el semen que su compañero derrama sobre la arena (69). Entonces, afirma que comienza a crecer dentro de ella un huevo; su identificación animal produce un tótem híbrido que luego habría de fundar una estirpe. La pérdida está, al menos por el momento, sanada. Como mucho en la novela de Tarazona, existe un alto grado de ambigüedad sobre la factualidad de lo narrado. No hay una constatación textual de que en efecto han sucedido las cosas que se cuentan, y la narración en primera persona limita las posibilidades de tener una validación sobre si de hecho se ha embarazado y ha puesto un huevo del que podría nacerle una hija que siga con su devenir-animal.

Lo diferente, como puede verse tras la exposición anterior, se define desde la “normalidad” que ofrece luego un devenir estable y adaptado a las categorías culturales aceptables. El devenir monstruoso, en cambio, está marcado por una diferencia que le permite al monstruo vigilar las fronteras de lo posible. Si bien para Cohen la quinta tesis expresa generalmente una función restrictiva –y en algunos casos punitiva–, “una advertencia contra la exploración de ciertos dominios” (Cohen, 1996: 12), la identificación con lo monstruoso es una invitación a investigar de la mano de la otredad. El monstruo clásico es un monstruo cartográfico, el “hic sunt dracones”, el guardián del tesoro; lo monstruoso, en cambio, está liberado de estas funciones y se mantiene deliberadamente ambiguo para adaptarse a una praxis de lo monstruoso. Es así como el monstruo –que hereda de lo posible que vigila algunas de sus características, tornándose “trasgresor, altamente sexuado, perversamente erótico, infractor de la ley” (16)– es monstruoso precisamente porque atraviesa las fronteras que vigila. Por eso, para Stephen King los monstruos siempre tendrán entre sus funciones la de permitir al espectador experimentar vicariamente lo que

existe más allá de los límites de la normalidad (King, 2006: 47); una identificación con lo monstruoso siempre pone al alcance del sujeto las posibilidades que el monstruo celosamente vigila y, con esto, un devenir que corre en dirección opuesta a las expectativas de la “normalidad”. En esta misma línea, Ana Casas sugiere que “El monstruo está en nosotros” y “su figuración saca a la superficie realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan un tabú que la mente ha reprimido” (Casas, 2018: 9)

En el último capítulo de *El animal sobre la piedra*, Irma está internada en un hospital. Los vacíos de la narración dificultan rastrear su llegada, pero se hace mención a que la detuvieron por caminar desnuda. El ambiente no es triste y las enfermeras la tratan bien. Estando allí, la mujer de otra especie, la mujer transformada en reptil, se comporta con una gran docilidad que revela el paso de una vida satisfecha: “Cuando me inyectan para dormir no opongo resistencia. A mi edad ya vivo de manera dócil. Hice lo que deseé” (Tarazona, 2008: 163). Si bien no se hace explícito el papel que su transformación tiene sobre el haber hecho lo que deseó, es cierto que su encuentro con lo monstruoso-animal y su metamorfosis desencadenaron los eventos de la novela.

Cohen nos recuerda que “el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural” (1996: 4). Sobre la carne de Irma se inscriben las posibilidades que han sido vedadas a ciertos cuerpos sexuados. Su transformación en reptil –en mujer pero de otra especie– es el cruce de un umbral que se antoja fantástico. El encuentro con el hombre que regala leña es el eco de un mundo posible que se ha ampliado: la mera posibilidad de una mujer que se transforma en reptil –cuerpo físico– sirve para vislumbrar la posibilidad de que los campos deontológicos, axiológicos y epistémicos de las mujeres se amplíen –cuerpo político. El monstruo es aterrador porque hace lo inefable, lo impensable; es la vuelta de lo reprimido.

Pero a Irma no la anima únicamente un impulso pueril, una sorpresa simplona de quien se mueve desde la ignorancia; su devenir-animal es también un desplazamiento emotivo y vital: “Hablaré del alivio. Diré que esta metamorfosis me salvó la vida. No había sentido antes la tranquilidad que se fraguó con el tiempo: yo era feliz” (Tarazona, 2008: 165). Irma asume su identificación no como una medida para escapar de su yo, sino para complementarlo, perfeccionarlo. Lo monstruoso, entonces, como emisario de la otredad, le da la bienvenida a un estado de marginación irrelevante, de autenticidad del yo. Identificación e identidad coinciden porque lo monstruoso siempre estuvo dentro: “Estoy hecha para esto, como un animal del principio de los tiempos: me encuentro adecuada y perfecta, he sido hecha para convertirme en mí” (126).

En algún momento de *El animal sobre la piedra*, hacia el final de la obra, Irma entra en una grieta; al salir, no volverá a ver ni a su compañero, ni a Lisandro. Al fondo de la grieta descubre dos ojos, otro animal: “Quizá mi compañero vio que atacué a aquel animal de mi especie y me lo comí. Me comí a otro como yo, también a mí me asusta cuando lo recuerdo” (143). Incorporar, poner un cuerpo dentro de otro. Es el acto máximo de magia mimética, una antigua tradición de ciertos pueblos guerreros que devoran a sus oponentes para adquirir su poder –para contagiarse de su poder (Petrey, 2005: 120-122). En su devenir-animal, Irma incorpora a otro ser y con ello, presumiblemente, alimenta a la hija que afirma que ya habita en su interior. Su acción violenta le causa temor, pero no se detiene en su metamorfosis y seguirá habitando la hibridez ontológica hasta el final de la obra. El consumo de carne también es visto como violento en *La vegetariana* la primera obra de su autora, la surcoreana Han Kang, en ser traducida.

Pero mientras que Irma acepta la violencia de su devenir-animal –así sea con miedo–, Yeong-hye, protagonista de *La vegetariana*, rechaza el

consumo de productos animales –tira la carne, los huevos y la leche del refrigerador (Kang, 2016: 21)– precisamente porque descubre en su interior una violencia sangrienta que debe apaciguar. La vegetariana fue publicada originalmente en 2007 como una colección de tres novelas cortas (Miller, 2016), y en 2016, un año después de su publicación en inglés, ganó el Man Booker International Prize –victoria compartida entre la autora y Deborah Smith, la traductora–; desde entonces, tres novelas suyas más han sido traducidas. En 2024, Kang ganó el Premio Nobel de Literatura, “por su intensa prosa poética que confronta traumas históricos y expone la fragilidad de la vida humana” (Nobel Prize Outreach, 2004).

La novela está compuesta de tres capítulos escritos desde distintos puntos de vista, que nunca coinciden con el de la protagonista: el marido, el cuñado y la hermana. A diferencia de la obra de Tarazona, son siempre los otros los que, en la restrictiva y tradicional sociedad surcoreana, interpretan al sujeto, especialmente si se trata de una mujer. Los únicos momentos en que la obra abre un espacio para Yeong-hye se marcan en cursivas y corresponden a la narración en primera persona de los pensamientos distantes y sueños de la protagonista, mismos que nadie, salvo el lector, conoce. Es en estos sueños donde podemos atestiguar la violencia: “Y el miedo. Mi ropa todavía húmeda por la sangre: [...] Mis manos ensangrentadas. Mi boca ensangrentada. ¿Qué hice en el granero? Empujé la masa roja dentro de mi boca, la sentí apretarse contra mis encías, mi paladar, cubierta de sangre carmesí” (20).

Y es luego de uno de esos sueños, una pesadilla en la que se ve a sí misma asesinando violentamente a alguien, cuando Yeong-hye decide dejar de comer carne. Su marido caracteriza a la protagonista como una mujer “poco notable en absolutamente todos los aspectos” (11). Le adscribe una neutralidad tal que llega a parecer como una especie de lienzo en blanco o espejo

donde el varón se refleja a sí mismo, obviando la existencia concreta de su mujer. Imagina en ella una personalidad pasiva en la que no detecta “ni frescura ni encanto” y que le sirve al narrador del primer capítulo como una suerte de espacio seguro en el que sus confesados complejos de inferioridad no habrían de sobresalir (11-12). Tan poco interés muestra por ella que jamás llega a preguntar por el sueño que la llevó a dejar de comer carne y en el que se esconde la confesión de una mujer que ha llegado a considerar la experiencia humana como una extensión de la animalidad más salvaje, y tal animalidad, especialmente cuando va asociada al consumo de carne, no es sino una forma de violencia constante: “Es por la carne, comí demasiada carne. La vida de los animales que comí está alojada en mi pecho. Carne y sangre, todos esos cuerpos descuartizados que se incrustan en los rincones de mi ser. Vidas neciamente atoradas en mi interior” (56).

El capítulo estará marcado por un abismo de incompreensión. El marido constantemente empleará expresiones como “está perdida en su propio mundo” (15), “soy incapaz de tocarla” (17), “no tengo ni idea cuando se trata de esta mujer” (23), “es absolutamente incomprensible” (33). Le parece, pues, poco natural, lejana, ignorante de las convenciones sociales, anormal, ominosa, extraña, histérica, aterradora. Así, llega a imaginarla como una extraña a la que una noche decide violar, cansado como está de la falta de apetito sexual de ella. Ella se opone inicialmente, pero cuando él finalmente la penetra luego de tres intentos, ella abandona toda resistencia: “Yacía en la oscuridad mirando el techo, con una expresión vacía, como si fuera una mujer de confort arrastrada contra su voluntad y yo fuera un soldado japonés que exige sus servicios” (39).

Finalmente, y ante las constantes negativas de la protagonista de consumir carne, la familia organiza una cena donde intentarán detener lo que consideran un comportamiento inaceptable. Luego de probar con la que otrora fuese la comida

favorita de la protagonista, y de explicarle la necesidad de llevar una buena dieta, su padre toma un pedazo de carne para introducirlo a la fuerza en la boca de Yeong-hye, quien de inmediato lo escupe. El padre, furioso, la golpea, y ella reacciona tomando un cuchillo para abrirse la muñeca (48). Cuando despierte en el hospital, encontrarán en su mano un pájaro aplastado con marcas de dientes “que parecen la mordida de un depredador” (60).

Una parte de la crítica en torno a *La vegetariana* se ha centrado en torno al modo en que los hábitos alimenticios de la protagonista se vuelven legibles ante los estudios sobre veganismo y ecofeminismo. El marido de Yeong-hye la considera “egoísta” y afirma que las únicas razones que él acepta para dicha dieta son el deseo de perder peso, aliviar algún malestar físico, la posesión espiritual o protegerse del insomnio por la indigestión. En contraste, el vegetarianismo de Yeong-hye le parece “nada más que la necedad de una esposa por ir contra los deseos de su marido” (22). Vincular el sistema capitalista con el sistema patriarcal es un modo de entender la violenta reacción que la decisión de la protagonista suscita; según Laura Wright, “el veganismo supone una amenaza a la parte del sistema capitalista que prospera con la explotación animal, y el lenguaje de la ‘amenaza’ caracteriza buena parte de la cobertura mediática del veganismo” (Wright, 2020: 130). De este modo, se ha afirmado que “la disrupción radical del consumo carnívoro de Yeong-hye amenaza toda clase de ordenamientos jerárquicos y poder” (Gray y Medoro, 2022: 185).

Incluso antes de abandonar el consumo de carne, lo único que el marido de Yeong-hye encuentra notable en ella es que se niega a usar brasier (Kang, 2016: 14); ella lo atribuye a que no le gusta el modo en que presiona sus senos, pero el marido afirma que incontables mujeres lo usan, así que no le parece que pueda ser cierto. En uno de sus sueños, Yeong-hye dice que solo puede confiar en sus senos, que le gustan porque

nada puede ser asesinado por ellos (41). Más adelante en la novela, se negará por completo a usar ropa, sin que ello suponga de su parte un intento por aparecer sexualizada; de hecho, su desnudez casi nunca será interpretada de ese modo y, en cambio, se leerá como un modo de rebeldía y, eventualmente, de un viraje hacia lo vegetal. Esto también se ha interpretado como un modo radical del rechazo al consumo, propio del veganismo (Carretero-González, 2019: 167). En esa misma línea ecofeminista, también se ha señalado que Yeong-hye rechaza “la masculinidad carnívora de su marido” (Barros García y Villazón Busta, 2023: 109).

A medida que avanza la obra, los acontecimientos se irán enrareciendo, llegando a un registro cercano a lo fantástico, pero sin que se llegue a constatar ninguna clase de hecho plenamente sobrenatural. Como sugiere David Roas, uno de los mecanismos habituales de lo fantástico que él llama “posmoderno” es la “trasgresión de la noción tradicional de la identidad” (2011: 161). Tanto Irma como Yeong-hye tendrán identificaciones que les mueven a un devenir concreto que viene acompañado por la fragilidad del orden de lo real que habitan, pero en direcciones que parecen casi irreconciliables. Mientras que la primera busca en su devenir-animado la superación de un duelo y el acercamiento a la maternidad, la segunda emprende un devenir-vegetal que la aleja de la animalidad. Lo que las une es el abandono de sus identidades humanas para recurrir a una hibridez marcada por la metamorfosis constante. En ambos casos, como hemos sugerido, este cambio está marcado por el recurso a lo monstruoso, cuya marca es precisamente la liminalidad ontológica (Cohen, 1996: 6) y su capacidad de producir un devenir único (Cohen, 1996: 20).

El punto de vista desde el que se narra el segundo capítulo es del marido de In-hye, hermana de Yeong-hye. Es un artista de video que encuentra la inspiración para su siguiente proyecto al descubrir por medio de su esposa que la

protagonista tiene una marca de nacimiento azul en una de sus nalgas. De inmediato imagina la marca como una flor y comienza a bocetar escenas en las que aparece cubierta de ilustraciones florales. Cuando visita el departamento de Yeong-hye para pedirle que participe en su obra, la encuentra desnuda: “Empezó a tomar alguna ropa del piso y a ponérsela poco a poco. Lo hizo con bastante calma, ni remotamente agitada o avergonzada, como si vestirse fuese algo que la situación exigiera y no algo que ella misma considerara necesario” (Kang, 2016: 81). Luego de darle muchas vueltas, le explica lo que desea de ella; no obtiene ninguna respuesta ostensible, pero él interpreta su silencio como un sí.

A partir de aquí empiezan a aparecer ideas de lo monstruoso en la novela, en particular aquellas relacionadas con la impureza. Si Yeong-hye era leída como una mujer rebelde o “defectuosa” por su exmarido, si su vegetarianismo era inaceptable por resultar un cambio de actitud tras años de pasividad, no dejan de ser acontecimientos que la mueven de una categoría a otra. Se mantiene ontológicamente estable durante el primer capítulo; pero tras el divorcio y liberada de toda restricción social, comenzará a usar su cuerpo humano para imitar el comportamiento de las plantas. El cuñado será el primero en reconocer que toma el sol desnuda “como si fuera una clase de animal mutante que había evolucionado para ser capaz de hacer fotosíntesis” (98). Esto la volverá, como a las propias plantas, una sinécdoque de la naturaleza y, por extensión, de la libertad (Marder, 2013: 31). Y como se verá, el modo en que la protagonista use su libertad será peligroso.

Aprovechando un viaje de su esposa, el artista cita a Yeong-hye en su departamento. Allí ve la marca por primera vez: “Invocaba algo antiguo, pre-evolucionario, incluso quizás una marca de fotosíntesis, y se dio cuenta entonces que nada había en ella de sexual; era mucho más vegetal que sexual” (Kang, 2016: 90). Esta es una de los tantos momentos en que la obra utiliza el

lenguaje para insistir en la extrañeza que Yeong-hye provoca en el resto de personajes. El cuñado, aunque la considera más fea que su esposa, percibe en ella una cierta energía “similar a la de un árbol que crece en la naturaleza” (71); y eso hace que, más que sentir lujuria, le invite a posar su mirada tranquilamente sobre su cuerpo (90), como si contemplara una planta sobre la cual se medita para obtener algo de paz espiritual.

Yeon-hye se deja pintar con agrado, evidenciando su transformación emocional: “su aceptación tranquila la hacía parecer como algo sagrado. Ya fuese humana, animal o planta, no podía ser llamada persona, pero tampoco era ninguna clase de criatura salvaje; poseía en cambio un ser misterioso con cualidades de ambos” (95). El cuñado interpreta en la protagonista algo de lo que la filosofía ha visto en las plantas; a saber, una cierta cualidad liminal. *De plantis*, un tratado griego del siglo primero antes de nuestra era, atribuido incorrectamente a Aristóteles, no les atribuye un alma a las plantas y las considera entes “ontológicamente defectuosos” como si fuesen objetos inanimados que intentaran, con éxito limitado, cruzar el umbral hacia la categoría de cosas vivas (Marder, 121). Esta perspectiva hace de las plantas una suerte de acertijo categorial, cosas que poseen un cierto exceso misterioso; cosas que se mueven, cosas vivas, vida que “actúa” como si no actuara, como si estuviese muerta a pesar de su clara tendencia a la vida. Y, de hecho, el artista dice de la protagonista que habla “con el tono callado de quien no pertenece a ningún sitio, alguien que se ha quedado en la frontera entre dos estados del ser” (Kang, 2016: 78).

El cuñado de Yeong-hye descubre en la pasividad vegetal de la protagonista una otredad que le complementa, es el espejo perfecto sobre el que puede ver reflejadas sus propias frustraciones artísticas. Es por eso que, pintado él también con motivos florales, se graba teniendo relaciones sexuales con la protagonista. Momentos antes intentó que un amigo suyo se

acostara con Yeong-hye, pero rechazó la escena por encontrarla demasiado animal. Yeong-hye yace quieta durante media hora, pero cerca del orgasmo de ambos comienza a llorar y le pide que se detenga. El artista, obsesionado todavía con la marca de nacimiento, escucha sin demasiado interés las preguntas de la protagonista, quien desea saber si luego de tener sexo con un hombre cubierto de flores logrará que sus sueños dejen de atormentarla (121). Ambos se quedan dormidos, para despertar cuando In-hye llegue con la policía para detener a su esposo por abusar de una mujer “enferma” (124).

El evento transforma por completo al cuñado; siente como si hubiera experimentado tantas cosas que había evecido hasta que la muerte ya no podía causarle ningún miedo (125). Piensa en saltar por el balcón para matarse, pero no puede moverse; se encuentra “enraizado” al piso (126), casi hipnotizado mirando el cuerpo de Yeong-hye, que brilla más intensamente que nunca. Tal como sucedía en *El animal sobre la piedra*, donde la aparición de un trastocamiento aléctico venía acompañado de cambios en el resto de sistemas, la creciente vegetalidad de Yeong-hye la convierte en una tensión que no se resuelve del todo.

El tercer capítulo, “Árboles en llamas”, comienza con In-hye, hermana de la protagonista, viajando al hospital psiquiátrico, en medio de una montaña boscosa, donde está internada Yeong-hye. Al mirar los árboles, reconoce algo que pronto descubrirá en su propia hermana: que parecen “un animal enorme que reprime un rugido” (130). Esta es una idea que aparece con frecuencia asociada a la protagonista, como si su viraje hacia lo vegetal fuera una forma de rechazar su animalidad, como si a través de su metamorfosis cambiara un devenir por otro.

La protagonista pasa los días desnuda, tomando el sol, como hacía antes de su internamiento. Pero ha integrado un nuevo comportamiento tras descubrir algo sobre los árboles: que están de cabeza y sus raíces son como sus brazos (153); les imagina tomándose de las

manos bajo tierra. “Todos los árboles del mundo son como hermanos y hermanas” (150). Aparece de nueva cuenta lo vegetal como un rechazo a lo humano, lo animal y las violencias que llevan asociadas. Se niega a comer, afirmando que no necesita más que agua y sol (154; 159). Sin embargo, los médicos constantemente intentan alimentarla. Entonces, la tensión del bosque se manifiesta en ella: “Se resistió violentamente y mientras le intentaban colocar la camisa de fuerza, los mordió salvajemente para luego dejar escapar un rugido incomprensible” (143). Bajo la superficie tranquila de su actuar vegetal subyace una animalidad violenta y reprimida; en ella se manifiesta la impureza de habitar un espacio liminal.

Yeong-hye, le explican a su hermana, está en un constante estado de tensión. Mientras que por fuera parece una paciente comatosa andante, “su mente consciente está concentrada en algo, a tal grado que no puede estar alerta de su entorno”. In-hye interpreta este estado como producto de la propia actitud de su hermana, quien soportó el trato a veces violento de su padre, “absorbiendo todo el sufrimiento, para acumularlo en sus huesos” (163).

In-hye experimentará profundas dudas sobre su propia vida a medida que intenta comprender a su hermana. Trabajadora y ama de casa, tuvo que soportar las constantes ausencias de su marido, un artista cuya obra jamás fue comprendió y que en última instancia lo llevó a acostarse con Yeong-hye en circunstancias extrañas. El cuidado de su hijo le exige cada vez más atención y llega a preguntarse qué habría ocurrido si jamás lo hubiese tenido, o qué pasaría si simplemente lo abandonase. Y rotos esos pilares, termina cuestionando su propia existencia: “La sensación de jamás haber vivido en este mundo la tomó por sorpresa. Era un hecho. Nunca había vivido y lo más que pudo hacer fue soportar” (167). Es por eso que, sin mucho entusiasmo, sin creer del todo sus propias palabras, intenta animar a Yeong-hye a comer, porque de otro modo morirá.

La respuesta de la protagonista, quien rompe el silencio en ese momento es: “¿Y qué tiene de malo morir?” (162). La aceptación de la muerte, entonces, se convierte en el único ámbito de libertad que se le permite a la protagonista.

Sucede que, instrumentalizadas por la necesidad y la ciencia, las plantas únicamente son libres cuando complican las categorías de lo que se entiende por estar vivo. Para Michael Marder, las plantas alcanzan su libertad como consecuencia de salir de la estricta teleología de la naturaleza (2013: 122). Así, y siguiendo a Jean Grondin, les adscribe un “deseo” de vivir que, sin embargo, no expresa un “deseo” real ni mucho menos una intencionalidad (131). Las plantas, de un modo particular, aspiran a la vida sin desearla; de modo que la vida comprendida como “auto preservación” no es la vida de las plantas, quienes no parecen estar involucradas de ningún modo con su propia existencia. De la misma manera, Yeong-hye no expresa deseos suicidas; simplemente muestra su perplejidad ante la tendencia de su hermana hacia la vida. No sabe qué tiene de malo la muerte del mismo modo en que no sabe tampoco qué tiene de bueno la vida. Al callar, al absorber la violencia y el deseo que todos inscriben sobre su cuerpo, Yeong-hye practica la libertad de las plantas.

El alma vegetal, propia de un ser que no posee razón, supone un límite insuperable para el logos. Así, en palabras de Marder, las plantas “son absueltas de toda responsabilidad y se convierten en un tropo de la inocencia. La ética vegetal es un darse desmesurado que posa como una bella amoralidad” (2013: 47). La falta de propuesta de Yeong-hye se convierte, entonces, en su única propuesta. Su silencio se convierte en la única elocuencia que se le permite, pero esto no será del todo comprendido por el resto de personajes que la juzgan constantemente y la miran únicamente para verse a sí mismos.

David le Breton ve la comunicación contemporánea, con sus medios y prácticas cotidianas, como una lucha no contra el ruido,

sino contra el silencio. Al asimilar silencio y vacío en la cultura contemporánea, explica, se tiene “la urgencia de vomitar palabras” (2006: 2). Tenemos la necesidad de llenar el silencio como se llena un abismo, pasando por alto que callarse es también comunicar. Para le Breton, una “palabra que prolifera” es una que “no calla nunca y que se arriesga a ya no ser escuchada” (4). Hablar para dar cuenta de la continuidad del mundo. Callar, recogerse en sí mismo, es alejarse de la turbulencia de las cosas. Por eso las plantas, siempre calladas, son un Otro perfecto.

Pero el silencio de Yeong-hye será constantemente malinterpretado. El marido intenta justificarla al explicar que “No había nada malo con que estuviese callada; después de todo, ¿no se espera que, tradicionalmente, las mujeres sean recatadas?” (Kang, 2016: 28). Y sin embargo, el silencio de su esposa le molesta. Al mirarla callada, la siente lejana, como atrapada en un mundo incomprensible. El artista interpreta el silencio como afirmación y la pasividad como un lienzo dispuesto. Aunque pretende comprenderla, no hace más que explicarse a sí mismo una y otra vez. Cuando In-hye descubra que el silencio es una estrategia de su hermana para contener el ruido animal que pugna por salir, podrá explorar con detenimiento los motivos de Yeong-hye. Pero, de nuevo, terminará descubriendo más sobre sí misma que sobre su hermana: “¿Sabes? Yo también tengo sueños. Y podría dejarme envolver por ellos, disolverme en ellos. Pero los sueños no pueden ser lo único que exista. En algún punto debemos despertar, ¿no te parece? Porque si no... entonces...” (187).

Lo monstruoso está marcado por la hibridez y la impureza. Allí donde aparece, se revela un sistema en crisis. O acaso, la proliferación de sistemas paralelos, de posibilidades radicales, como ocurre en la maravilla medieval, donde “asistimos a una deshumanización del universo que se encamina hacia un universo animalista, poblado por monstruos o animales, hacia un universo mineralógico o vegetal” (Le Goff, 2008:

17). Las protagonistas de *El animal sobre la piedra* y *La vegetariana* se encuentran ante situaciones límite que las empujan a reconfigurarse a partir de la unión con universos simbólicos animal y vegetal, respectivamente.

Daniela Tarazona nos presenta la historia de Irma, una mujer joven que, luego de la muerte de su madre, viaja a la playa para ayudarse a procesar el duelo. Allí, experimenta una paulatina transformación en reptil que no termina nunca de constatarse del todo como un acontecimiento del todo factual, pero que sí tiene consecuencias sobre la psique de la narradora: “Lo contado es una fábula posmoderna que relata el resultado de una transformación personal, una metáfora del universo femenino” (Alemany Bay, 2016: 140). Aquí se ve con claridad la relevancia de partir de lo monstruoso y no de los monstruos individuales: independientemente de si su cuerpo sufre las modificaciones que la obra describe; ser “una mujer de otra especie” es una forma de monstruosidad en tanto que trastoca las categorías de feminidad tradicionales. Que sucedan o no hechos fantásticos no cambia el devenir-animal de Irma, a través del cual sana su duelo y accede a un modelo distinto de maternidad: bajo la cama del hospital psiquiátrico donde está internada encuentra un huevo vacío (Tarazona, 2008: 170).

Lo monstruoso, como *ontos* o metáfora máxima de la hibridez y la impureza aparece en *La vegetariana* también desde la animalidad. Su protagonista comienza la obra precisamente atravesada por un devenir-animal que luego rechaza; es así que accede al universo simbólico de las plantas: un mundo incluso más ajeno a la experiencia humana. Yeong-hye rechaza su animalidad por considerarla inherentemente violenta. Durante el tercer capítulo, los médicos señalan constantemente que el estado de la protagonista no es el de una paciente catatónica normal. Advierten en ella una tensión constante, un esfuerzo mayúsculo para contener la violencia que pulsa en su interior. En varios momentos

esa violencia surge y de Yeong-hye salen gritos y empujones que parecen sobrehumanos.

También en *La vegetariana* aparece el tema de la maternidad, pero como casi todo en la obra, ocurre de manera oblicua. Yeong-hye, como planta, se convierte en una invitación para la contemplación; es In-hye quien termina por verse reflejada en su hermana-vegetal, en su hermana-naturaleza, para permitirse expresar ideas que de otro modo estarían mediadas por la cultura. Luego de su divorcio, In-hye debe hacerse cargo de su hijo y su trabajo, sin que se permita expresar quejas o remordimientos por dicha situación. Será hasta que contemple el abandono de Yeong-hye por toda convención cultural y acto propiamente humano que pueda comenzar a imaginar la posibilidad de dejarlo todo también, de disolverse en una nada que aniquile su humanidad y, con ella, sus responsabilidades. Aquí también, lo monstruoso, la fusión de dos categorías físicas opuestas, permite salir de categorías culturales cerradas. Lo monstruoso es devenir: abre posibilidades sobre el ser.

Esta sugerencia, que lo monstruoso es posibilidad y devenir, contrasta con una “teratología” retórica o hiperbólica, según la cual la palabra “monstruoso” amplifica, y se aplica a todo aquello que exija un adjetivo superlativo. Por su parte, la filosofía ha empleado una ha dado con la idea de “monstruos morales”, personas cuyos se desvían tan gravemente de lo apropiado que están “en algún punto entre lo humano y lo demoníaco” (Haybron, 2002: 13). Tal sería el caso de algunos de los personajes, particularmente en *La vegetariana*; los golpes – el padre– y violaciones –el marido y el cuñado– son, sin duda, comportamientos altamente reprobables. Si esto les vuelve “monstruos morales”, no necesariamente les hace participar de la praxis de lo monstruoso y por tanto no les permite un devenir transformador.

Para nosotros, en cambio, lo monstruoso como praxis “trae de vuelta no sólo el conocimiento de nuestro lugar en la historia y

la historia del conocimiento de nuestro lugar, sino que porta además autoconocimiento, conocimiento de lo humano” (Cohen, 1996: 20). A través de una praxis de lo monstruoso, Irma y Yeong-hye entran en la posibilidad de un devenir propio a través del cual brotan formas de lo humano que la cultura ha reprimido. En ambas novelas, las protagonistas quedan fascinadas con formas no-humanas y ello las lleva a vivir marginalmente. Y, sin embargo, cada una expresa esta fascinación de modos distintos.

Para Irma la praxis de lo monstruoso –una identificación con los reptiles– le abre a un mujer-devenir-animal que otorga la posibilidad de actuar como una mujer de otra especie, a la vez humana y reptil, y a través de ello sanar su duelo. Yeong-hye comienza la obra en un estado humano-animal, una identificación que considera problemática –se sueña animal depredador, constantemente rodeado de sangre– y por su praxis de lo monstruoso le lleva a un mujer-devenir-vegetal; con ello logra expiar la violencia interiorizada y acceder a la posibilidad de no participar en las lógicas humanas de consumo –en varios momentos intentan obligarle a comer carne, algo que ella rechaza siempre. Su aparente inacción se convierte en un mecanismo de resistencia contra las figuras masculinas que deciden sobre su cuerpo. Su silencio eleva una barrera ininteligible que la racionalidad no puede sortear. En ambos casos, estamos ante algo parecido a lo que Manuel Castells llamó la “exclusión de los excluidos por los excluidos” (Castells, 2010: 9). Ambas se oponen a la anatomopolítica, la disciplina corporal, recurriendo a comportamientos no codificados. Ser reptil y poner huevos o ser planta y quedarse quieta; al final, ambas provocan perplejidad en quienes las rodean y diseminan por contagio un poco de su resistencia. Y es que, repulsiva o fascinante, la praxis de lo monstruoso nos pide “reevaluar nuestros presupuestos sobre raza, género, sexualidad, nuestra percepción

de la diferencia, y nuestra tolerancia sobre su expresión” (Cohen, 1996: 20), ofreciendo a quien quiera tomarlo el camino del caos ontológico y la libertad.

REFERENCIAS

- Alemany Bay, Carmen (2016), “Narrar lo inusual: Bestiaria vida de Cecilia Eudave y El animal sobre la piedra de Daniela Tarazona”, *Romance Notes*, vol. 56, no. 1, pp. 131-141.
- Asma, Stephen T. (2009), *On Monsters. An Unnatural History of our Worst Fears*, Nueva York, Oxford University Press.
- Bacarlett Pérez, María Luisa (2014), “Tres monstruos medievales a la luz del cuerpo sin órganos”, *Monstruos y Grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Ciudad de México, Universidad Autónoma del Estado de México, Aldus, pp. 27-50.
- Barros García, Benamí y Jimena Villazón Busta (2023), “Morir en árbol para matar al monstruo. Lo fantástico como resistencia a la violencia y el androcentrismo en *La vegetariana*, de Han Kang”, *Bnmal*, vol. 11, no. 1, pp. 105-125.
- Belevan, Harry (1976), *Teoría de lo fantástico*, Madrid, Anagrama, 1976.
- Carretero-González, Margarita (2019), “Looking at the vegetarian body: Narrative points of view and blind spots in Han Kang’s *The Vegetarian*”, *Through a Vegan Studies Lens. Textual Ethics and Lived Activism*, Reno, University of Nevada Press, pp. 165-179.
- Carroll, Noël (2004), *The Philosophy of Horror. Paradoxes of the Heart*, Londres, Routledge.
- Casas, Ana (2018), Prólogo a *Las mil caras del monstruo*, Madrid, Eolas Ediciones, pp. 5-15.
- Castells, Manuel (2010), *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume II. The Power of Identity*, Hoboken, Wiley-Blackwell.
- Cohen, Jeffrey Jerome (1996), “Monster Culture (Seven Thesis)”, *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 3-25.
- Cortés, José Miguel G. (1997), *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama.
- Dendle, Peter J (2013), “Monsters and the Twenty-first Century: The Preternatural in an Age of Scientific Consensus”, *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, Farnham, Ashgate, pp. 437-448.
- Díez Cobo, Rosa María (2016), “Lo que habita en mí: metamorfosis corporales insólitas en tres narradoras mexicanas contemporáneas”, *Territorios de la imaginación: poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*, León, Universidad de León, pp. 131-147.
- Doležel, Lubomír (1998), *Heterocosmica*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- Douglas, Mary (2010), *Purity and Danger. An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*, Londres, Routledge.

- Felton, D. (2013), "Rejecting and Embracing the Monstrous in Ancient Greece and Rome", *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, Farnham, Ashgate, pp. 104-131.
- Freud, Sigmund (1986), "Duelo y melancolía", *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 241-255.
- Gray, Amy-Leigh, Medoro, Dana (2002), "Dreaming Vegan: Han Kang's *The Vegetarian*", *The Edinburgh Companion to Vegan Literary Studies*, Edinburgo, Edinburg University Press, pp. 185-192.
- Harpur, Patrick (2010), *El fuego secreto de los filósofos*, Barcelona, Atalanta.
- Jiménez Corretjer, Zoé (2001), *El fantástico femenino en España y América*, San Juan, Universidad de Puerto Rico.
- Haybron, Daniel (2002), "Moral Monsters and Saints", *The Monist*, vol. 85, no. 2, pp. 260-284.
- Kang, Han (2016), *The Vegetarian*, Nueva York, Hogarth.
- King, Stephen (2006), *Danse Macabre*, Londres, Hodder.
- Le Breton, David (2006), *El silencio*, Madrid, Sequitur.
- Le Goff, Jacques (1983), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- Marder, Michael (2013), *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, Nueva York, Columbia University Press.
- Miller, Sarah Alison (2013), "Monstrous Sexuality: Variations on the Vagina Dentata", *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, Farnham, Ashgate, pp. 311-328.
- Nobel Prize Outreach (2004, noviembre 1). All Nobel Prizes in Literature. <https://www.nobelprize.org/prizes/lists/all-nobel-prizes-in-literature/>
- Petrey, Derek (2005), "Write about All of This: Concerning Cannibalism Revisionism", *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 34, no. 1, pp. 113-123.
- Roas, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma.
- Santesteban Oliva, Héctor (2003), *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*, Madrid, Plaza y Valdés.
- Serratos, Francisco (2017), "El devenir animal del sujeto femenino: Tarazona, Lispector, Braidotti", *Noésis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 26, no. 51, pp. 94-106.
- Tarazona, Daniela (2008), *El animal sobre la piedra*, Oaxaca, Almadía.
- Todorov, Tzvetan (1994), *Introducción a la literatura fantástica*, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán.
- Velázquez Guzmán, Mónica (2023), "Estado: mutante. *Moho* de Paulette Jonguitud y *El animal en la piedra* de Daniela Tarazona", *Revista Letral*, no. 30, pp. 191-214.
- Wright, Laura (2020), "The Dangerous Vegan. Han Kang's *The Vegetarian* and the Anti-Feminist Rhetoric of Disordered Eating", *(In)Digestion in Literature and Film. A Transcultural Approach*, Londres, Routledge, pp. 121-134.

CARLOS GERARDO ZERMEÑO VARGAS. Maestro en Estudios Humanísticos y profesor del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), campus Toluca, México. Ha participado en revistas internacionales y coloquios. Su trabajo académico se centra en exploraciones de lo fantástico en la literatura y el cine mexicanos. Ha obtenido premios nacionales en poesía y narrativa. Fue becario del FONCA en el periodo 2013-2014. Tiene publicada la novela *Barco a Venus* (Anagma, 2011) y es coautor del libro de ensayos *Inquietantes inquietudes. Tres décadas de literatura fantástica en el Estado de México* (Instituto Mexiquense de Cultura, 2012). Actualmente estudia el Doctorado en Estudios Humanísticos en el ITESM, campus Ciudad de México, México